

Dana Pfeiferová

## Das Ende der Welt und der ‚unverrückbare Ort‘ Christoph Ransmayrs Erzählen zwischen Dystopie, Utopie und Mystik

[Denn es] sollten sich Geschichten wie die von einem Berg, der flog,  
in jedem Kopf in etwas Neues, Unerhörtes verwandeln.  
Jeder sollte daraus seine eigene Erzählung,  
seine eigene Geschichte und sie dadurch  
zu etwas Unverwechselbarem, Einzigartigem machen,  
zu etwas, an das er glauben konnte wie an sich selbst.  
Der Lauf einer solchen Geschichte, sagte Nyema,  
führe Erzähler wie Zuhörer weit fort  
von allem Vertrauten, manchmal tief in die Nacht,  
am Ende aber doch immer wieder dorthin zurück,  
wo alles anfang.

(Christoph Ransmayr: Der fliegende Berg)

Christoph Ransmayr ist der größte Beschwörer unter den Gegenwartsautoren aus Österreich. Seine Geschichten sind spannend und raffiniert zugleich. Sie reflektieren von Anfang an die Krise des Erzählens, indem sie diverse Theoreme des zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Diskurses aufnehmen.<sup>1</sup> Bereits im Romanerstling *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) wurden, der poststrukturalistischen These vom Verzicht auf Originalität des Textes folgend, Geschichten aus zweiter Hand aufgegriffen, und zu einem spannenden Bericht über die Suche nach Geschichte(n) genutzt. In *Die letzte Welt* (1988), deren Paradigma das Schicksal und das Werk Ovids bilden, wird wiederum das aktuelle Diktum vom Tod des Autors spielerisch umgesetzt. *Morbus Kitahara* (1995) stellt sogar ein ganzes historisches Narrativ, konkret die wirtschaftliche und politische Entwicklung Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg, auf den Kopf, und zeigt düstere Bilder einer Gesellschaft, die zur Vergeltung für ihre Kriegsverbrechen in ein vorzivilisatorisches Entwicklungsstadium zurückversetzt wird. *Der fliegende Berg* (2006) nimmt das Thema des Romanerstlings, die Suche nach den weißen Flecken in den Landkarten, wieder auf; auf der poetologischen Ebene schlägt sich jedoch das Erzählen nicht mehr auf die Seite des Todes, sondern auf jene des Lebens. Dieser sprachutopische Moment ist in den Werken, deren skeptische Geschichtsbilder sonst eher an

1 Zum Überblick über die literaturwissenschaftliche Einbettung Ransmayrs in die Postmoderne vgl. Fliedl, Konstanze: Unverständlich. Christoph Ransmayrs *Der Weg nach Surabaya*. In: Broser, Patricia / Pfeiferová, Dana (Hg): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. Wien: Praesens 2003, S. 81–97, hier Anm. 9, S. 95f.



Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* erinnern<sup>2</sup>, bereits seit *Die letzte Welt* als Gegenstimme anwesend und nimmt allmählich an Bedeutung zu, wie anhand der Kulturreportage *Der Weg nach Surabaya* (1992) ausgeführt wird.

### 1. Erzählen vom Ende der Welt (aus): *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

Im ersten Roman Ransmayrs werden fremde Geschichten aus zweiter Hand erzählt. Dabei agiert der auktoriale Erzähler zugleich als doppelter Nachlassverwalter, indem er die Geschichte des Protagonisten und zugleich die Ergebnisse dessen Forschungsarbeit über eine Polarexpedition des 19. Jahrhunderts, d.h. Tagebuchnotizen, Briefe und zeitgenössische Zeitungsberichte, vermittelt. In der raffinierten Romankonzeption wird die Geschichte des fiktiven Zeitgenossen Mazzini, eines Österreicherers italienischer Abstammung, den Dokumenten der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition, die 1873 das Franz-Joseph-Land entdeckt hat, gegenübergestellt. Auf der narrativen Ebene handelt es sich um Variation eines Themas: Drang zur Entdeckung neuer Territorien bzw. Sehnsucht nach Abenteuer. Der Protagonist begibt sich auf die Spuren Payers und Weyprechts, um etwas Spannendes zu erleben, und verschwindet, Karl Roßmanns aus Kafkas *Der Verschollene* ähnlich, in der ihn so faszinierenden Polarwelt.

Allein die Nacherzählung des Plots lässt auf eine bedeutende poetologische Dimension des Romans schließen: Es geht um das Erzählen von (spannenden) Geschichten in einer heldenlosen Zeit, die zu alldem noch den Tod des Autors proklamiert hat.<sup>3</sup> Die Kategorie der Autorschaft wird im Roman andauernd in Frage gestellt und zugleich befürwortet, indem authentische Texte übernommen werden. Allerdings von wem? Vom Erzähler? Von einer Romanfigur? Darüber hinaus haben wir mit einem Autor im Text zu tun, denn Mazzini weist sich selbst als Schriftsteller auf.<sup>4</sup> Seine künstlerische Methode führt das zeitgenössische Theorem vom Verzicht auf die Originalität des literarischen Textes ad Absurdum:

2 Das Geschichtsbild ist in den ersten drei Romanen Ransmayrs Ovids pessimistischer Sicht der Rückentwicklung der Zivilisation verpflichtet, wie im Kapitel 2. gezeigt wird.

3 Die Affinität der Poetik Ransmayrs zu den Thesen Foucaults und Barthes', die Thomas Anz für *Die letzte Welt* belegt hat, gilt bereits für *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*: „Die poststrukturalistische Rede vom Tod oder Verschwinden des Autors findet in Ransmayrs Roman ihre narrative Illustration.“ Anz, Thomas: Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1997, S. 120–132, hier S. 122.

4 Attila Bombitz spricht „von einem Ich, das zur gleichen Zeit Leser, Schreiber und Erzähler ist.“ In: Bombitz, Attila: Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Literatur. Wien: Praesens Verlag 2011, S. 78.



Er entwerfe, sagte Mazzini, gewissermaßen die Vergangenheit neu. Er denke sich Geschichten aus, erfinde Handlungsabläufe und Ereignisse, zeichne sie auf und prüfe am Ende, ob es in der fernen oder jüngsten Vergangenheit jemals *wirkliche* Vorläufer oder Entsprechungen für die Gestalten seiner Phantasie gegeben habe. Das sei, sagte Mazzini, im Grunde nichts anderes als die Methode der Schreiber von Zukunftsromanen, nur eben mit umgekehrter Zeitrichtung. So habe er den Vorteil, die Wahrheit seiner Erfindungen durch geschichtliche Nachforschungen überprüfen zu können. Es sei ein Spiel mit der Wirklichkeit. Er gehe aber davon aus, daß, was immer er phantasie, irgendwann schon einmal stattgefunden haben müsse.<sup>5</sup>

In diesem Zitat spiegelt sich auch eine andere literaturhistorische These – Claudio Magris’ Definition der österreichischen Literatur durch den Habsburgischen Mythos.<sup>6</sup> Denn in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wird nicht nur die österreichische Geschichte, die natürlich auch die Geschichte des Hauses Habsburg ist, einfach erzählt. Ich sehe meine Überzeugung vom bewussten Rückgriff auf den Habsburgischen Mythos durch die programmatische Vergangenheitsbezogenheit der Erzählungen Mazzinis legitimiert, zudem der Erzähler im Roman seine narrative Methode in einer k.u.k. Entdeckungsreise bestätigt findet. Außerdem stammt Mazzini aus einer italienisch-österreichischen Familie aus Triest und die Polarexpedition entdeckt just das Franz-Joseph-Land; auch diese semiotischen Details unterstützen meine These.

Als Mazzini als Romanheld und zugleich eine der Autorinstanzen in seiner Traumwelt verschwindet und die Erzählinstanz im Text verloren geht, stellt sich bei der Lektüre die Zufriedenheit ein, dass das Verschwinden oder gar der Tod des Autors nicht das Ende der Geschichten bedeutet. Die Zeit der Helden ist allerdings vorbei, das Konzept des Heldentums wurde auch rückwirkend in Frage gestellt, denn der Expeditionsanführer Julius Payer hätte, wenn ihn Karl Weyprecht nicht daran gehindert hätte, die halbe Mannschaft für seinen Entdeckerwahn geopfert. Die spannenden Geschichten aus zweiter Hand verfremden dabei auch die eigene Geschichte: Durch die Gegenüberstellungen der Nacherzählungen und der authentischen Texte eröffnet sich ein neuer Raum für die Frage um die Gestalt der realen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Denn der Namenspatron des Franz-Joseph-Landes hat das Land, dessen Geschichten Mazzini auf die Spuren kommen wollte, in den Untergang geführt. Insofern – und da streife ich zum ersten Mal den ethischen Aspekt der Ransmayrschen Werke – kann die Nachahmung der Entdeckungsreise für den Kaiser und das Vaterland zu keinem Happy End führen.

Die Geschichte wiederholt sich, der Heldenmythos wird durch das Ritual des Erzählens zurückgenommen. Christoph Ransmayrs Erzählen ist, trotz der raffinierten Romankomposition, vom Charakter her zyklisch, wie es sich für die Darstellung des Mythos

5 Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987, S. 20.

6 Vgl. Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor. Salzburg: Otto Müller 1988.



gehört. Auf das mythische Erzählen und dessen Verbindung zum Mythos komme ich beim *Fliegenden Berg* zurück.

## 2. Der Autor ist tot, es lebe das Buch: *Die letzte Welt*

Die bewahrte, mehrfach gebrochene Erzählperspektive aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* verwendet Christoph Ransmayr auch in seinem Romanbestseller *Die letzte Welt*: Der auktoriale Erzähler gibt die Geschichte des Römers Cotta, der nach dem Tod des Kaisers Augustus nach Tomi aufgebrochen ist, um den berühmten Dichter Ovid (im Roman Naso genannt) aus seinem Exil nach Rom zurückzuholen, wieder. Nicht immer ist jedoch klar, was die Erzählinstanz und was die Romanfigur erzählt. Außerdem gibt es im Buch Zitate aus den *Metamorphosen*, die überhaupt zum Auslöser und zum Erzählprinzip Ransmayrs wurden<sup>7</sup>, und zwar unter dem Motto „Keinem bleibt seine Gestalt“. In den Lücken zwischen den Geschichten Cottas und Ovids gibt es auch Raum genug für die große Geschichte, die das Leben der Menschen verhängnisvoll prägt.

In der tristen Welt am Schwarzen Meer, am Rand der zivilisierten Welt der Antike, findet Cotta nicht Ovid, sondern sein Buch am Leben: Buchstäblich, denn die Bewohner Tomis werden zu den Figuren der *Metamorphosen* und leben ihre Schicksale. So begegnen wir dem Seiler Lycaon, der eine Armeepistole und einen Wolfsbalg aufbewahrt, der Geliebten Cottas Echo oder der Teppichweberin Arachne, die in ihre Kunstwerke Nasos Erzählungen sowie seine Vorstellung von der Welt ohne Menschen einwebt. Cotta findet verschiedene Zitate aus den *Metamorphosen* im Stein und auf den Stoffetzen, hört den Erzählungen Echos vom ‚Buch der Steine‘ zu, sieht die Wandteppiche Arachnes mit den Motiven aus dem ‚Buch der Vögel‘<sup>8</sup> und wird überall in der Halbwildnis Zeuge von Metamorphosen, sei es in Form eines skurrilen Maskenzuges oder der Verwandlung einzelner meist durch ihre Namen vorbestimmter Personen.

Dem ganzen Roman liegt außerdem das pessimistische Geschichtsbild Ovids von der Rückverwandlung der Zivilisation vom Goldenen über das Silberne zum Eisernen

7 Die Übereinstimmungen zwischen dem Roman und Ovids *Metamorphosen* hat bereits Thomas Eppe aufgezählt. Beide Bücher seien durch eine pessimistische Auffassung der Welt, „durch den Verwandlungsgedanken sowie durch ein grobes Zeitschema von der Entstehung des Kosmos bis zur Gegenwart des Augustus verknüpft.“ Der größte Unterschied liege in der chronologischen Umkehrung der vermittelten Entwicklungslinie: Während Ovid seine *Metamorphosen* mit dem Mythos beginnt und „mit der naturphilosophischen Deutung der Verwandlungen“ endet, erzählt Ransmayr *Die letzte Welt* von der Aufklärung zum Mythos. Eppe, Thomas: Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*. München: Oldenbourg, 1992, S. 89, bzw. 91.

8 Thomas Eppe sieht durch die mündlichen Überlieferungen „die Ausgangssituation aller Epik nachgestellt“, Cotta sammle „die ‚oral poetry‘ einer entlegenen und weitgehend des Schreibens unkundigen Bevölkerung“. Ebd., S. 22.



Zeitalter zu Grunde. Die Romanhandlung markiert den Übergang des Eisernen Zeitalters Richtung barbarische Steinzeit. Von dem einen zeugt etwa die verrostete Haltestelle, die die Romanhandlung in die Gegenwart katapultiert, von dem anderen der Alptraum von Thies, dem deutschen Totengräber, vom Gasttod<sup>9</sup>, der die Holocaustbilder evoziert.

Trotz dieses umstrittenen<sup>10</sup> Motivs der schrecklichsten Gräueltaten der Nazis wohnt dem Roman eine utopische Dimension inne. Damit meine ich nicht den idealen Ort, zu dem Trachila, der letzte Wohnort Nasos, nicht geworden ist, sondern die Utopie der Kunst. Das zeitgenössische Postulat vom Tod des Autors wird auf der narrativen Ebene gleich zweimal<sup>11</sup> durchgespielt: Sowohl Ovid als auch Cotta sind in der Welt der Steine verschwunden. Das Buch – die *Metamorphosen* Ovids, eventuell durch Cotta erzählt – lebt allerdings weiter. Auf diese Art und Weise hat *Die letzte Welt* bereits Salman Rushdie gedeutet. Ein Schriftsteller, der für die Freiheit der Kunst sein Leben riskiert und sein Schicksal in jenem von Ovid wohl wieder erkannt hat. Der indische Exilautor versteht den Roman als „eine Parabel über die Fähigkeit der Kunst, die Zerstörung des Künstlers zu überleben. [...] Die Kunst kann für sich selber sorgen. Künstler aber, selbst die bedeutendsten und vortrefflichsten, können durch die Launen jedes beliebigen alten Tyrannen mühelos vernichtet werden.“<sup>12</sup>

### 3. In die Steinzeit zurückversetzt: *Morbus Kitahara*

Dieser Roman ist mit Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* und Robert Menasses *Schubumkehr* bei der Frankfurter Buchmesse 1995 mit Schwerpunkt ‚österreichische Literatur‘ zum eigenständigen Beitrag zur Aufarbeitung der Mitschuld Österreichs am Zweiten Weltkrieg geworden. Als parallele Geschichtsschreibung schildert er ein

9 Vgl. Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 261.

10 Die Vorbehalte der deutschen Literaturwissenschaft hinsichtlich der ‚jüngsten Geschichte‘ sind aufschlussreich. Während Ulrich Greiner den österreichischen Autor mahnt, er „sollte sich vor der Metaphorisierung von Auschwitz hüten“ (Ulrich Greiner: Eisen, Stein und Marmor. Christoph Ransmayrs neuer Roman *Morbus Kitahara*. In: *Die Zeit*, Hamburg, Nr. 42 (13. 10. 1995, Beil. S. 3), äußert sich Volker Hage kritisch gegen die Mythisierung des Holocaust: „Die fast beängstigende Fähigkeit des Autors, Stimmen und Motive aus Jahrtausenden zusammenzuführen und -zufügen [...] droht alles gleichermaßen zu verschmelzen und alles gleichzumachen: Geschichte als Beinhaus. [...] Trotzdem sind Bedenken anzumelden, wenn diese unvergleichlichen Morde unseres Jahrhunderts so widerstandslos in den Reigen der neuen *Metamorphosen* eingehen.“ Hage, Volker: *Mein Name sei Ovid*. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: Wittstock 1997, S. 92–99, hier S. 98.

11 Für diese Verdoppelungen Ransmayrs hat Vincenza Scuderi die treffende Figur des Doppelgängers bzw. das Prinzip der Wiederholung festgelegt; vgl. ihren Aufsatz in diesem Band.

12 Rushdie, Salman: *Der Künstler*, zermalmt von den Mythen eines Tyrannen. In: Wittstock 1997, S. 14–17, hier S. 14, 17.



trostloses Szenario, wie es wäre, wenn statt des Marshall-Plans, der zum Wiederaufbau Deutschlands realisiert wurde, sich der Wirtschaftsminister Morgenthau durchgesetzt hätte und Deutschland und Österreich als Vergeltung für die Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg in Agrarzustand zurück versetzt worden wären. In seinem düstersten Buch zeigt der österreichische Autor, dass diese Strafe für Verrat an Zivilisation durch Entzug des zivilisatorischen Fortschritts einer Versetzung in die Steinzeit gleicht. Die Menschen, die durch ihre Kriegsverbrechen jede Menschlichkeit verloren haben, leben animalisch und werden durch den Todestrieb gesteuert. In so einer brutalen Welt bleibt kein Raum für die Utopie, ja nicht einmal für die Liebe: Der Protagonist Bering kann der Spirale der Gewalt nicht entkommen, begeht am Romanende einen Eifersuchtsmord und stirbt in einem Brand, den er selbst gelegt hat.

Auch in diesem Buch finden sich viele Übereinstimmungen mit den früheren Werken Ransmayrs, vor allem der Zusammenhang mit der Ovidischen Auffassung der Menschheitsgeschichte: Das eiserne Zeitalter, das sich durch Kriege präsentierte, musste in einer Apokalypse zu Grunde gehen.

#### 4. Vorlesen als magisches Ritual: *Der Weg nach Surabaya*

Nach diesem apokalyptischen Buch kommt es zu einem radikalen Poetikwandel, der nächste Roman öffnet mehrere Zwischenräume für die Utopie. Diese Änderung des ästhetischen Konzepts des Autors zeichnet sich bereits in seiner Essayistik ab, etwa in der Titelreportage des Essaybandes *Der Weg nach Surabaya* (1997).

Erzählt wird über eine Reise in Ostjava, auf einem Lastwagen um den Vulkan Arjuna Richtung Surabaya. Das Thema der Erzählung ist Verständigung durch nicht verstandene Sprache, durch den Akt des Vorlesens, im poetologischen Sinne also durch das Erzählen selbst. Der Ich-Erzähler liest den Reisenden auf einem vor ihm fahrenden Laster einen Zeitungsbericht über ein Fußballspiel vor und kann so eine Nachricht über den Sieg ihrer Lieblingsmannschaft überbringen, obwohl er selber nur die Bilder in den Zeitungen wahrnehmen kann: Die Fußballreportage benennt er ‚Der fliegende Mann‘.<sup>13</sup> Das V-Zeichen seiner Zuhörer am Ende des Vorlesens bezieht sich nicht nur auf das Sportergebnis, sondern auch auf den Akt der Verständigung durch die gesprochene

13 Konstanze Fliedl führt das mythische Potenzial dieses Bildes, das den mythischen Augblick festhält, aus: „Es bildet sich die von Roland Barthes beschriebene zweite Ordnung, das sekundäre semiologische System: Die mythische Botschaft baut parasitär auf dem Bild-Zeichen auf. Das Bild vom Fußballspieler, selbst ein Ensemble von Signifikant und Signifikat, wird zum Signifikanten des Mythos. Zu dieser Lektüre gehört, daß der Ball nicht zu sehen ist und der Erzähler nicht weiß, ob der Mann auf Sieg oder Niederlage zufliegt; den Kontext des Spiels läßt dieser fliegend hinter sich, damit das Bildzeichen den Mythos signifizieren kann.“ Fliedl 2003, S. 85.



Sprache. Beides führt zur Euphorie aller Akteure und erreicht einen Höhepunkt beim Überholen, als die Reisenden von beiden Vehikeln aneinander in die Hände klatschen und der Erzähler „dem letzten von ihnen im letzten Augenblick und wie einem schon zurückfallenden Staffelläufer – die Zeitung; die Geschichte vom fliegenden Mann“<sup>14</sup> übergibt. Konstanze Fliedl hat in ihrer semiotischen Deutung diese Kulturreportage, geschrieben als Dankesrede für den Großen Literaturpreis der Bayrischen Akademie der Künste, als Allegorie für das Schreiben interpretiert, denn „am Ende heißt es: Gemeinsam hatten wir aus Zeichen und Lauten eine Sprache, aus einem Spiel eine Geschichte und aus der Straße eine Zeile gemacht“.<sup>15</sup> Die Straße nach Surabaya liest sich daher zuletzt als „Metapher für den Schreibvorgang, der sich als Umcodierung von Zeichen und als ihre metaphorische und metonymische Verschiebung selbst thematisiert.“<sup>16</sup> Für unseren Forschungszweck ist festzumachen, dass das Gefühl der Verständigung durch das Ritual des Vorlesens<sup>17</sup> durch eine motivische Verschiebung vom Text zur gesprochenen Sprache erreicht wurde.

## 5. Der fliegende Berg

### 5.1 Durch das Erzählen ins Leben zurückgeholt

Die Abwendung vom Text und Zuwendung zur gesprochenen Sprache bleibt charakteristisch auch für den bis jetzt letzten Roman Ransmayrs *Der fliegende Berg*.<sup>18</sup> Thematisch stellt das Buch ein Pendant zum Romanerstling dar. Ähnlich wie in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wird eine Entdeckungsreise geschildert, die allerdings nicht mit dem Tod des Romanhelden endet, sondern eröffnet wird. Auch dieser Tod ereignet sich in der Welt des ewigen Schnees, wobei der Tote diesmal kein Polarforscher, sondern ein Bergsteiger ist. Und darüber hinaus der Bruder des Ich-Erzählers, der, nachdem er dessen Leben gerettet hat, beim gefährlichen Abstieg vom mythischen Berg Phur-Ri von einer Lawine erfasst wurde.

14 Ransmayr, Christoph: Der Weg nach Surabaya. In: Ders.: Der Weg nach Surabaya. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 221–228, hier S. 227.

15 Ebd., S. 226.

16 Fliedl 2003, S. 88.

17 Konstanze Fliedl spricht der „Leistung des Vorlesers“ [...] „eine spirituelle Qualität“ zu, Ransmayr spielt zwar poststrukturalistische Theoreme durch, schließt sich jedoch dem vormoderne Bild der Autorschaft an: „In der Postmoderne verschwindet der Autor, weil nur die Diskurse aus ihm sprechen – in der Antike war der Autor verschwunden, weil Gott aus ihm sprach. Ransmayrs Autorporträt hält zumindest die Balance zwischen diesen beiden Konzepten. Auf dem ‚Weg nach Surabaya‘ findet nicht nur die ironische Selbstverkleidung des Dichters statt. Ihm ist, durchaus nicht beliebig, die Würde des Dieners am Wort gewahrt.“ Ebd., S. 90f.

18 Mehr zur ‚oral poetry‘ im Roman vgl. Bombitz 2011, S. 87.



Dem Stichwort mythisch kommt in meiner Romananalyse die Bedeutung eines Schlüsselwortes zu, denn mythisch mutet nicht nur die Suche nach dem durch die Legenden umwobenen Berg, sondern auch die Charakteristik der Protagonisten an. Liam ist als passionierter Bergsteiger mit der Erde und mit dem Himmel verbunden. Er hat sich als IT-Spezialist auf die unbewohnte irische Insel *Horse Island* zurückgezogen, wo er Vieh züchtet, die Sterne beobachtet und als ‚Kartenzeichner‘ aus den Luftlinien dreidimensionale Computer-Simulationen der Berge schafft. Sein jüngerer Bruder ist dafür ein Meeresmensch, seit Jahren auf der See unterwegs. Gemeinsam haben sie die Suche nach einem ‚unverrückbaren Ort‘, der zunächst auf *Horse Island* zu sein scheint, bis er sich als utopischer Moment entpuppt: Als Suche nach einem geheimnisvollen Berg, den es in den Landkarten nicht gibt, den die chinesische Diktatur nicht zu erreichen erlaubt und den die Nomaden von Kham den *Fliegenden Berg* nennen.

Zur Darstellung der Suche nach einem unerreichbaren, utopischen Ort hat sich der Autor für das Epos entschieden, das ureigene Genre des mythischen Erzählens schlechthin. Sein Heldenepos erzählt von einem Heldenmythos und überprüft aufs Neue das Konzept des Heldentodes, der in den früheren Werken problematisiert wurde.<sup>19</sup>

Hans Blumenberg hat den Mythos mit der Erzählung gleichgesetzt, deren Ziel die Überwindung der Angst vor dem Tod ist. Um die Angst vor dem Übermächtigen zu bannen, haben die Menschen angefangen, die Angstbilder zu benennen, über sie zu erzählen.<sup>20</sup> Ransmayrs archaisch anmutende Geschichte zweier Brüder, die aufgebrochen sind, um das Unerreichbare zu erreichen, wird durch den Tod des Ich-Erzählers eröffnet. Diese Schilderung sollte allerdings erzähltechnisch nicht möglich sein, denn eine Ich-Erzählung bürgt für Authentizität. Und wie kann man authentisch vom eigenen Tod reden?

Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens läßt sich darstellen, nicht der Tod als das Ende selbst. Tod ist kein Inhalt: blackout. [...] Die Fiktion des Endes ist auch das Ende der Fiktion. Indem es die Grenze darzustellen versucht, gerät das Darstellen an seine eigene.<sup>21</sup>

Die Ambivalenz des Todes in der Kunst liegt im Tod selbst. Die Phasen des Lebens sind nur vom Ende her überschaubar, aber den Tod als Vollendung kann man nicht darstellen, weil der Darsteller außerhalb dieser Erfahrung steht. Nyema, die tibetische Geliebte des Ich-Erzählers, erklärt dieses Paradoxon in *Der fliegende Berg* durch das buddhistische Konzept der Wiedergeburt; der Mythos war ja immer eine der Möglichkeiten, mystische

19 Die Befürwortung des Heldentodes ist neu. Werkgenetisch wohl auch deswegen, weil die Romanhelden durch keine Form der Gewalt belastet sind, sie lehnen die religiös motivierten Kämpfe im Nordirland sowie die kommunistische Diktatur der Chinesen in Tibet ab.

20 Blumenberg, Hans: *Die Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 11ff.

21 Nibbrig, Christian L. Hart: *Ästhetik des Todes*. Frankfurt am Main: Insel 1995, S. 9.



Erfahrungen oder Vorstellungen zu vermitteln. Der Ich-Erzähler hat schließlich seinen eigenen Tod überlebt, er wurde durchs Erzählen seines Bruders wieder ins Leben geholt:

Es war Nyema, die gesagt hat,  
daß mein Bruder mich im Windschatten  
meiner letzten Zuflucht wohl aus dem Tod  
ins Leben zurückerzählte,  
indem er mit seiner Litanei von Namen  
eine gemeinsame Erinnerung beschwor,  
so unauslöschlich,  
daß sie die Vergangenheit in Gegenwart verwandeln  
und mich selbst aus einer Ferne zurückrufen konnte,  
in der ich schon verschwunden war.<sup>22</sup>

Der Bruder ist allerdings beim Abstieg gestorben und hat dadurch die Erzählung des Überlebenden ausgelöst. Und zwar im traditionellen Sinne eines Heldenepos, der das Leben des Helden von seinem Tod aus in Erinnerung rufen soll.

Im zwanzigsten Jahrhundert wimmelt es geradezu von diversen Theorien zur Legitimierung des Erzählens durch den Tod: Laut Walter Benjamin diene das Erzählen schon immer als soziokulturelle Praxis zur Bannung des Todes, er sieht dabei den Erzähler als einen Mann, „der den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen“<sup>23</sup>. Diese Ambivalenz führt auch Michel Foucault aus und greift dabei auf die Märchenfigur Scheherazade zurück, deren Geschichten er als „Kehrseite des Mordes“<sup>24</sup> bezeichnet. Unter all den Theorien steht jene von Elias Canetti der Romanpoetik am Nächsten, denn Ransmayrs Erzählen des Lebens vom Tod (des Bruders) her entspricht der Strategie der Bekämpfung des Todes, die der österreichische Nobelpreisträger von den Erzählungen durch das Aufwerten des

22 Ransmayr, Christoph: *Der fliegende Berg*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006, S. 18.

23 Benjamin, Walter: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften, Band II.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1991, S. 438–465, hier S. 464f.

24 „[D]ie Erzählung oder das Epos der Griechen war dazu bestimmt, die Unsterblichkeit des Helden zu verewigen, und wenn der Held zustimmte, jung zu sterben, so geschah dies, damit sein geweihtes und durch den Tod erhöhtes Leben in die Unsterblichkeit eingehen konnte; die Erzählung löste den hingenommenen Tod ein. In anderer Weise hatte auch die arabische Erzählung – ich denke an *Tausendundeine Nacht* – das Nichtsterben zur Motivation, zum Thema und zum Vorwand: man sprach, man erzählte bis zum Morgengrauen, um dem Tod auszuweichen, um die Frist hinauszuschieben, die dem Erzähler den Mund schließen sollte. Die Erzählungen Scheherazades sind die verbissene Kehrseite des Mords, sie sind die nächtelange Bemühung, den Tod aus dem Bezirk des Lebens fernzuhalten.“ Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* Aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond. In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 203f.



Lebens verlangt hat.<sup>25</sup> Durch den Rückgriff auf das Epos und diverse Nachahmungen der mündlich tradierten Poesie sowie das Thema der Suche nach dem ‚unverrückbaren Ort‘ ist Christoph Ransmayrs Erzählen außerdem dem Heldenmythos der Antike oder den archaischen Erzählungen der ‚Naturvölker‘ verpflichtet. Auf diese Quelle weisen die Geschichten der Yaknomaden aus Kham hin, die den jüngeren Bruder gerettet haben. Auch die Geliebte des Erzählers Nyema gehört zu dieser wandernden Volksgruppe.

Das Archaische wird im Roman durchgehend positiv konnotiert: Als der einzig mögliche Zugang zu dem ‚unerreichbaren Ziel am Horizont‘. Diese Wertung spielt sich nicht nur auf der Strukturebene – der Text ahmt als Trauergesang für den verstorbenen Bruder die mündliche Literatur nach –, sondern auch auf der narrativen Ebene ab. ‚Der fliegende Berg‘ existiert ja nur in den Erzählungen der Nomaden. Sonst gibt es nur noch ein Foto eines Kriegspiloten von einem Berg, den der Fotograf für den höchsten Berg der Welt gehalten hat. Diese Luftaufnahme zeigt einen undeutlichen Grat, der noch höher ansteigt als der fotografierte Berg. Dieser mysteriöse Berg wird für Liam zur Herausforderung, er will sein Geheimnis lüften. Er, der IT-Spezialist schlechthin, widersteht der Versuchung, den Berg durch die Luftlinien in einer Computer-Animation zu bestimmen, und bricht als altertümlicher Held auf, um ihn zu bezwingen. Letztendlich mutet auch die Reise selbst archaisch an, als es den Brüdern gelingt, die kommunistischen Aufseher auszutricksen und sich dem Nomadenstamm der Kham anzuschließen. Das Prinzip der Utopie besteht jedoch in ihrer Unrealisierbarkeit. Als der unerreichbare Berggipfel doch bezwungen wird, bewährt er zunächst den Charakter eines Un-Ortes, eines Übergangs zwischen Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, Himmel und Erde: Der Himmel wird schwarz, man sieht auch am Tag die Sterne. Der jüngere Bruder schreibt auf dem Berggipfel in den Schnee ihre Namen, die jedoch gleich verweht werden; *Der fliegende Berg* entzieht sich jeder Zuschreibung. Vom Ort des Begehrens verwandelt er sich in den Ort des doppelten Todes.<sup>26</sup> Zunächst des symbolischen, ja des mystischen des Ich-Erzählers, dann des ‚realen‘ seines Bruders. Unten im Tal entzieht sich der Gipfel wieder den Blicken, er bleibt so unreal wie das Schloss im gleichnamigen Roman Kafkas. Da die Sage „aus einem Wahrheitsgrund kommt, muss sie wieder im Unerklärlichen enden.“<sup>27</sup> *Der fliegende Berg* schwebt nach wie vor über den Wegen der Nomaden, zu ihren Erzählungen über ihn ist jene von Liam dazugekommen.

25 Canetti, Elias: Über den Tod. München / Wien: Carl Hanser 2003.

26 Diese Verwandlung nehmen seine Bezeichnungen als ‚Lücke‘ oder ‚ein weißer Fleck‘, die im Text als Todesmetaphern leitmotivisch verwendet werden, vorweg.

27 Kafka, Franz: Prometheus. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-kleinere-werke-167/2> [31.01.2015].



## 5.2 Mythos, Utopie, Mystik

Im *Fliegenden Berg* haben wir abgesehen vom U-Topos, dem ‚Fliegenden Berg‘, auch mit der Liebesutopie zu tun. Der utopische Ort bleibt, wie es sich gehört, in der Schwebelage, die Wiederbegegnung mit der Geliebten wird in die Zukunft projiziert. Zurückgeblieben ist das sprachutopische Motiv des Erzählens, das den Tod besiegt hat. Und dies gleich zweimal: Der Ich-Erzähler wurde ins Leben zurückgezählt (dem Erzählen Liams kommt der Charakter eines magischen Rituals zu), um vom Leben seines verstorbenen Bruders erzählen zu können. Auf der Strukturebene weist der Sieg über den Tod den Ich-Erzähler als Typus des Adepten auf. Hinter der archaischen Struktur des Epos schimmert ja die Form des mystischen Romans durch, der Romantitel ist gleich sein Programm. ‚Der fliegende Berg‘ als Bezeichnung für das Vertikale und zugleich sich ständig fortbewegende weist auf den symbolischen Charakter der Reise hin. Zwei Brüder sind ausgezogen, um ihr Ideal zu erreichen, das sie jedoch unterschiedlich auffassen. Liam ist zu dem letzten weißen Fleck in den Landkarten unterwegs, der Ich-Erzähler zu einem ‚unverrückbaren Ort‘. Der mystische Weg kann nur dann gelingen, wenn sich eine innere Verwandlung des Adepten vollzieht, wenn sich sein Ego auflöst. Die Struktur des mystischen Romans zeigt den doppelten Tod am Romananfang in einem neuen Licht: Das Ziel jeder Mystik ist ja die Überwindung des Todes, oder, anders formuliert, der Angst vor dem Tod. Der Ich-Erzähler hat, wie jeder erfolgreiche Adept auf dem mystischen Weg, seinen eigenen Tod erlebt – und ist verwandelt auferstanden. Obwohl der mystische Weg individuell sein muss – ‚Der fliegende Berg‘ wird insofern von jedem Bruder anders verstanden –, ist der Adept auf seinem Weg nicht allein. Zum Erreichen seines Ziels, des Sieges über den Tod, braucht er u. a. die weibliche Energie. Den Typus der Jungfrau<sup>28</sup> verkörpert im Roman Nyema, deren bloßer Name den Adepten vor dem Kältetod in einer Gletscherspalte rettet und deren Stimme ihn, als er vom ‚Fliegenden Berg‘ zurückkehrt, heilt. Sie weiht ihn auch in das Erzählen ein, was einem Initiationsritual gleichkommt. Nach der Überzeugung ihres Clans, dass

die Geschichte fliegender Berge  
 nur von einem Mund in ein Ohr erzählt werden konnte,  
 erzählt nur von einem,  
 der eine Antwort wußte, für den, der fragte.  
 Und ich hatte gefragt.<sup>29</sup>

28 Mehr zu den Prinzipien des mystischen Romans vgl. Hodrová, Daniela: *Román zasvěcení* [Roman der Einweihung]. Jinočany: H&H 1993.

29 Ransmayr: *Der fliegende Berg* 2006, S. 149. Von einer engen Verbindung von Erzählen und Mystik zeugt auch die Textstelle, in der sich das Liebespaar den Weg von Lhasa nach Kham, den die Liebenden getrennt zurückgelegt haben, erzählt. Vgl. ebd., S. 207ff.



Nach dieser Initiation und seinem Sieg über den Tod kann der Ich-Erzähler, der Meeresmensch, die Erzählungen des Clans über den *Fliegenden Berg* übernehmen und ihnen die Geschichte seines Bruders anschließen, durch die der Tod gebannt werden soll.

Durch die Struktur des mystischen Romans lässt sich auch der Tod Liams erschließen. Er hat sich auf das Land überhaupt nicht eingelassen, er zeigt weder Mitgefühl mit den tibetischen Pilgern, denen die chinesische Diktatur den Zugang in den heiligsten Tempel in Potala verweigert, noch mit dem Schicksal der tibetischen Flüchtlinge, die von den chinesischen Soldaten verfolgt oder gar, wie der Mann von Nyema, umgebracht werden.<sup>30</sup> Den Erzählungen der Nomaden gegenüber ist er taub, er hat ein einziges Ziel vor Augen: Eroberung des Phur-Ri, des letzten weißen Flecken auf der Erde. Seine Motivation ist also Ehrgeiz, im Unterschied zu seinem jüngeren Bruder nimmt er die Reise nicht als Chance zur inneren Verwandlung wahr. Es ist nicht von Belang, ob das mystische Ritual der Einweihung als Erreichen der Vollkommenheit, der Einheit mit dem Göttlichen oder mit dem Universum benannt wird; der mystische Weg markiert immer einzelne Entwicklungsstufen. Liam verändert sich jedoch nicht, er ist im Stadium des Eroberers stecken geblieben. Statt der Besiegung des Todes erreicht er also den Tod, seine Leiche wird, vom ewigen Eis erstarrt, nach mehreren Monaten am Hang des Fliegenden Berges gefunden. Vor seinem Tod hat er allerdings ein Wunder geschafft, hat seinen jüngeren Bruder durch das Erzählen vor dem Tod gerettet. So wurde der Erzähler ins Leben zurückgeholt, um weiter erzählen zu können. Auch dieser Roman reflektiert den Entstehungsprozess der Literatur.

## 6. Zusammenfassung

Von seinem Romanerstling an erzählt Christoph Ransmayr Geschichten, die trotz mehrfach gebrochener Erzählstruktur das mythische Erzählen evozieren. Die erzählte Zeit ist zyklisch, die Figuren kommen aus dem Mythos. Die Romangestalten aus *Die letzte Welt* sind den *Metamorphosen* Ovids entsprungen, der Schmied Behring aus *Morbus Kitahara* ist Héfaistos ähnlich, der Ich-Erzähler in *Der fliegende Berg*, ein Meeresmensch, der auf einer Insel zu Hause ist und nach einem unverrückbaren Ort sucht, erinnert wiederum an Odysseus. Alle Romane überprüfen dabei das Konzept des Heldenmythos: Von der eindeutigen Negation in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zur behutsamen Befürwortung in *Der fliegende Berg*. Mit der Umwertung der Figur des (Roman)-Helden entwickelt sich auch das ästhetische Konzept Christoph Ransmayrs, und zwar von der Dystopie zur Utopie. Bei diesem Wandel ist die Abwendung der Erzählinstanz vom

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 109; 121.



Text zu Gunsten des Erzählens von zentraler Bedeutung. Der die mündliche Literatur evozierende Text in *Der fliegende Berg* wird nicht mehr gebrochen, sondern nimmt die archaische Form eines Epos, ja eines mystischen Romans, an. Es bleibt offen, ob dieser Poetikwandel auch im nächsten Roman des großen Erzählers fortgesetzt wird.